

SKICA ZA POJAM POPULARNE KNJIŽEVNOSTI

Kristina Peternai Andrić

UDK: 82.0-91

U fokusu ovoga članka nalazi se pojam popularne književnosti u epistemo-loškom smislu izgradnje jezika u znanosti o književnosti, odnosno obrazlaganje i moguće razlikovanje pojma popularne književnosti od alternativnih, a u hrvatskoj književnoj znanosti uvriježenih pojmova trivijalne ili zabavne ili niske ili masovne ili petparačke književnosti. Pokušat ćemo skicirati djelokug pojma i uvjete njegove upotrebe u suvremenom kontekstu.

Ključne riječi: popularna književnost; zabavna književnost; trivijalna književnost

1.

Zahtjev za uvođenjem jednoznačnog i preciznog književnoznanstvenog pojmovnog aparata, često po uzoru na prirodne znanosti što se javljao kao cilj različitih književnoteorijskih škola od prvih poetika naovamo, danas je uglavnom napušten, ali pluralnost i višeznačnost pojmova koji su u optjecaju u suvremenom diskursu nalažu barem pokušaj njihova određenja ili opisa. Tim više što pojmovno neslaganje, različite nejasnoće i nez-

grapnosti, zahvaćaju sve razine književnoznanstvenog diskursa.¹ Pokušaj određenja pojma i opsega popularne književnosti iziskuje pojašnjenje svakog elementa sintagme, odgovor ujedno na pitanje »što je to popularno?« i »što je to književnost?«.

Književnost, jednako kao i kultura, može se, među ostalim, odrediti kao: popularna, zabavna, masovna, niska, trivijalna... odnosno: elitna, ozbiljna, visoka, vrhunska, kanonska i slično, s tim što jedni teoretičari i povjesničari pojmove upotrebljavaju kao sinonime, a drugi ih razgraničavaju i razlike detektiraju. U hrvatskoj književnoj znanosti se, od početaka akademske rasprave na tu temu,² najčešće koristi pojam trivijalne i zabavne književnosti, a u upotrebi su još i pojmovi masovna književnost, kič, šund, petparačko štivo, subliteratura, potknjiževnost i, u novije vrijeme, popularna književnost. Pomanjkanje jasnoće i reda u pojmovima hrvatske književne znanosti unijeli su i njezin razvoj i pozicija pod bitnim utjecajem različitih stranih provenijencija: pojam trivijalnog ušao je u domaću terminologiju preko njemačke književne znanosti (*Trivialliteratur*), a engleski jezik za isti korpus koristi pridjev popularnog (*popular fiction* ili čak samo *fiction*). Mada se i u književnoznanstvenom diskursu na engleskom jeziku može mjestimice pronaći sintagma *trivial literature*, vezana je uglavnom za prijevode znanstvenih radova s njemačkog jezika.

Pridjevima zabavna, popularna, masovna, niska, trivijalna... uvriježeno se određuju ona književna djela čiji autori ne smjeraju nužno umjetničkoj originalnosti, nego se radije priklanjaju shematičnom oblikovanju teksta i književnoj modi što zadovoljava literarni ukus širokog kruga čitatelja, čime se u diskurs uključuje i komercijalni aspekt književnosti. Navedeni su se pojmovi pojavili, a i danas se koriste, kao reprezentanti nečega u umjetničkom

¹ Usp. Culler (2001.), Eagleton (1987.), Compagnon (2007.), Solar (1971., 1997., 2007.).

² U domaćoj književnoj znanosti rasprava na tu temu javila se šezdesetih godina prošloga stoljeća, a glavni su akteri bili Viktor Žmegač, Zdenko Škreb, Fran Petre, Milivoj Solar. Usp. Žmegač (1963.).

smislu – više ili manje – banalnog i otrcanog, marginalnog i beznačajnog, male estetske vrijednosti, a velikog komercijalnog predznaka te se pristup tim pojmovima ne može ograničiti isključivo na književnoznanstveno polje. Na potrebu interdisciplinarnog pristupa pri istraživanju trivijalne književnosti upozorio je, među ostalima, Vladimir Biti (1987.), s tezom da nužno treba analizirati komunikacije općenito i povijesti društva, odnosno uključiti brojne discipline i istraživačke metode, obuhvatiti književno tržište, knjižnice, povijest književnosti, publicistiku, sociologiju.³

U prošlom stoljeću izražen podcjenjivački stav akademske zajednice spram tematiziranog korpusa postupno biva napušten, štoviše, danas se upravo potencira dijalog između popularne i visoke kulture i književnosti, a sadržaji toga tipa nerijetko ulaze u sveučilišne programe. Paralelno dolazi i do smjene pojmova: danas se sve manje govori o trivijalnoj ili masovnoj, a sve više o popularnoj kulturi i popularnoj književnosti.

2.

Književni sustav se u suvremenosti općeprihvaćenim antiesencijalističkim shvaćanjima sagledava u oznakama plastičnosti, protočnosti, hibridnosti, dakle kao diskurzivna tvorevina bez čvrste jezgre ili čvorišne točke, tek privremeno stabilizirana s obzirom na pojedino vrijeme i mjesto. Heterogenost i hibridnost književnosti svjedoče o tome da granice među pojedinim oblicima, pa i među različitim umjetnostima, određuje propusnost ili čak njihovo potpuno ukidanje, što ipak nije ekskluzivna značajka suvremenog stanja: već je Aristotel u *Poetici* primijetio da nema generičkog pojma koji bi ujedno označio Sokratove dijaloge, prozne tekstove i stih, ostavljajući time otvoreno pitanje o svojstvima zajedničkim svim književnim djelima te promišljanjima otvorio nepregledni niz pokušaja da

³ Biti (1987.) pritom se poziva na Rudolfa Schenda.

se odgovori na pitanje što je književnost.⁴ Danas nema suglasja oko pitanja što sve obuhvaća pojam književnosti, ni oko načina razlikovanja književnih i neknjiževnih tekstova, štoviše ni oko toga je li takvo razlikovanje potrebno. Oslonimo li se na pristupe suvremenih književnih i kulturnih teoretičara – Genettea (2002.), Eageltona (1987.), Compagnona (2007.) i Cullera (2001.) – pojam književnosti možemo pokušati definirati kroz međuodnos književnog teksta i drugih koncepata među kojima su ponajprije namjera, zbilja, recepcija, jezik, povijest ili tradicija i vrijednost. Naime, Eagleton na pitanje »što je književnost?« pokušava odgovoriti kroz ocrtavanje osnovnih karakteristika ili pretpostavki književnosti – uključivši pritom fikcionalnost, osobitu upotrebu jezika, odnos teksta i zbilje, autorovu namjeru i vrijednost. Razlikovanje u kategorijama činjenice/fikcije, istine/mašte odbacuje već uvidom u kanonske oblike engleske i francuske književnosti,⁵ jednako kao i pretpostavku »osobite upotrebe jezika« budući da su (jezična) norma kao i odstupanje od norme uvjetovani povijesnim i socijalnim kontekstom, a ujedno se pojedini književni tekstovi ne razlikuju od svakodnevnog govora.⁶ Budući da se pojedini tekstovi »rađaju kao literarni, neki literarnost postižu, a nekima ona biva nametnuta« (Eagleton, 1987:17), autorova namjera također ne može biti referentna točka pri određivanju književnosti. Ne uspijevajući kroz navedene karakteristike dati zadovoljavajući odgovor, zaključuje da je pojam književnost prije svega funkcionalan a ne ontološki pojam jer govori o onome što čini, a ne o biti stvari. Bit književnosti je

⁴ Aristotel je istodobno književnost odredio s obzirom na njezin katarzični učinak.

⁵ Koja obuhvaća Shakespearea, Webstera, Marvella, Milтона, Bacona, Donneu, Bunyana i druge, odnosno Corneillea, Racinea, La Rochefoucaulda, Boileaua. Vidi Eagleton, 1987: 9.

⁶ »Ponekad kažemo da je način pisanja lijep upravo zato što ne privlači prekomjernu pažnju, to jest divimo se njegovoj lakonskoj jednostavnosti ili smirenoj suzdržanosti. No što ćemo s vicevima, parolama i povicima na nogometnim igralištima, s novinskim naslovima i reklamom, koji su verbalno često vrlo živopisni, ali ih obično ipak ne svrstavamo u književnost?« (Eagleton, 1987: 15)

nedokučiva, a književnost govori o ulozi teksta u društvenom kontekstu, o njegovu odnosu prema okolini, o razlikama s obzirom na druge entitete u toj okolini, o učincima koje može ostvariti, o svijetu i ljudima na koji se odnosi, tvrdi Eagleton.

Sličnu metodologiju, ali i zaključak, nalazimo u radu Antoinea Compagnona (2007.), koji književnost pokušava ustanoviti njezinim opisom iz suprotstavljenih očista: opseg i shvaćanje, funkcija i oblik, sadržaj i izraz, s tim što već u prvoj fazi napominje da se ne zavarava mogućim uspjehom. Određenje književnosti vidi kao aporiju što proizlazi iz proturječja društveno i povijesno kontekstualnog stajališta i tekstualnog stajališta pri njezinu proučavanju.⁷ Od najšireg shvaćanja svega otisnutog i izgovorenog do užeg smisla gdje se granice između književnog i neknjiževnog kreću s obzirom na povijesno razdoblje i kulturu, Compagnon uvodi novu tautologiju: »književnost je sve što napišu pisci« (2007: 31). Prihvativši Barthesovu ironičnu primjedbku prema kojoj je književnost »ono što se poučava«, primjećuje da bi u 19. stoljeću književnost u tako skućenu smislu obuhvatila onu učenu, ali ne i popularnu književnost. Međutim, upravo naporima Barthesa i drugih strukturalista šezdesetih se godina u akademske krugove uvodi i proučavanje tog segmenta koji Compagnon naziva *paraliteraturom* u smislu knjiga za djecu, kriminalističkog romana i stripa što znači da prema opsegu književnost varira od jednog do drugog razdoblja, a kriteriji od kojih se polazi su etički, socijalni, ideološki... dakle mahom izvanknjiževni. S obzirom na funkciju što se može razumijevati kao pojedinaćna (privatna) ili društvena (javna), ponovo uočava aporiju: »književnost može biti u skladu, ali i u neskladu s društvom; može pratiti njegovo kretanje, ali mu može i prethoditi« (Compagnon, 2007: 37). Ne uspijevajući jednoznaćno odrediti ni kategoriju literarnosti, Compagnon nudi svojevrsnu definiciju: »Književ-

⁷ »Književnost, ili proučavanje književnosti, uvijek je stiješnjena, odnosno stiješnjeno između povijesnog pristupa u širokom smislu (tekst kao dokument) i lingvistićkog pristupa (tekst kao jezićna činjenica, književnost kao umjetnost rijeći), koji se ne mogu svesti jedan na drugi.« (Compagnon, 2007: 29)

nost je književnost, ono što mjerodavni (profesori, nakladnici) uključuju u književnost. Granice joj se katkad, polako, umjereno, premještaju [...] ali je nemoguće s njezina opsega prijeći na njezino shvaćanje, s kanona na bit« (2007: 47).

Iako Culler (2001.) samo određenje književnosti u svrhu književno-znanstvene analize i interpretacije, ne drži nužnim zadatkom jer na sličan način, pa i istodobno, mogu se analizirati i interpretirati tekstovi neupitnog književnog predznaka s onima koji nisu tako apostrofirani,⁸ nastavlja raspravu o pitanju »što je književnost?«. O konceptu »literarnosti« razmišlja u smjeru da su jednaka svojstva važna i za književne i za neknjiževne tekstove i diskurse,⁹ te da se književnost može ovisno o kontekstu odrediti kao »govorni čin ili tekstualni događaj koji privlači određenu vrstu pozornosti« (Culler, 2001: 36). Konačno, nabraja pet zaključaka što su ih teoretičari dosad izveli o prirodi književnosti: 1. književnost kao »isticanje« jezika kroz zvučni aspekt, ritam, rimu ili slične vrste jezičnog ustroja ili pravilnosti; 2. književnost kao integracija jezika, jer su čitatelji skloniji tražiti međuodnose forme i značenja, odnosno sadržaja i gramatike; 3. književnost kao fikcija gdje odnos prema zbilji ovisi o interpretaciji; 4. književnost kao estetski objekt; te 5. književnost kao intertekstualna ili autoreferencijalna tvorevina, zaključivši da niti jedno gledište ne može obuhvatiti ostala da bi bilo potpuno te da je nemoguće o književnosti govoriti kroz objektivna svojstva s obzirom na to da se jezik opire okvirima koje mu namećemo. Razlikovanje dvaju komplementarnih književnih poredaka što ih je predložio Genette, suprotstavljajući s jedne strane konstitutivan ili tvorbeni poredak što osiguravaju konvencije a što ga ujedno čini i zatvorenim (sonet ili roman punopravno pripadaju književnosti, čak ako ih nitko ne čita) i, s

⁸ Culler ironično komentira: »Ako već sama teorija isprepliće ideje filozofije, lingvistike, povijesti, političke teorije i psihoanalize, zašto bi teoretičari morali brinuti jesu li tekstovi koje čitaju književni ili nisu?« (Culler, 2001: 27).

⁹ Koncept pripovijesti nužan je, na primjer, za razumijevanje povijesti, a retoričke figure za razumijevanje Freudovih psihoanalitičkih tumačenja.

druge strane, kondicionalan ili uvjetan, otvoren poredak što ovisi o procjeni pojedinog razdoblja, Culler sažima u sljedeću tezu: »Književna djela možemo promišljati kao jezik s posebnim svojstvima ili odlikama, ili pak književnost možemo promišljati kao proizvod konvencija i određene vrste pozornosti. Niti jedno gledište ne uključuje uspješno ono drugo, pa između njih morate balansirati« (Culler, 2001: 37).

Pitanje što je književnost ispostavlja se nerješivim pitanjem, pitanjem bez zadovoljavajućeg odgovora možda stoga što je zapravo samo pitanje pogrešno postavljeno. Naime, filozof Nelson Goodman krajem osamdesetih godina 20. stoljeća predložio je da se pitanje »što je umjetnost?« zamijeni pitanjem »kada je umjetnost?«. Goodman (2008.) primjećuje: »Ako pokušaji da se odgovori na pitanje 'Što je umjetnost?' u pravilu završavaju frustracijom i zbunjenošću, možda je – što je vrlo česta pojava u filozofiji – pitanje pogrešno [...] pravo pitanje nije: 'Koji su predmeti (stalno) umjetnička djela?', nego: 'Kad je predmet umjetničko djelo?' – ili, kraće, kao u mojem naslovu: 'Kad je umjetnost?' [...] Stvari funkcioniraju kao umjetnička djela samo onda kad njihovo simboličko funkcioniranje ima određene značajke« (Goodman, 2008: 60, 66).¹⁰ Ako ne možemo donekle jasno reći ni što je književnost, ako je definicija pojma književnosti nemoguća, kako odrediti sintagmu popularne književnosti?

¹⁰ »Estetička literatura prepuna je očajničkih pokušaja da se odgovori na pitanje: 'Što je umjetnost?'. To pitanje, koje se često beznadno brka s pitanjem: 'Što je dobra umjetnost?', akutno je u slučaju nađene umjetnosti – kamena izvađenog iz dvorišnoga prilaza garaži i izloženog u muzeju – a dodatno ga zaoštava promicanje tzv. ekološke i konceptualne umjetnosti. Je li razbijeni branik automobila, izložen u umjetničkoj galeriji, umjetničko djelo? Što je pak s nečim što čak nije ni predmet i nije izloženo ni u kakvoj galeriji ili muzeju – primjerice, iskopavanje i zatrpavanje rupe u Central Parku kao što je predložio Oldenburg? Ako to jesu umjetnička djela, jesu li onda umjetnička djela i svi kamenovi u dvorišnome prilazu, svi predmeti i svi događaji? Ako nisu, što razlikuje ono što jest umjetničko djelo od onoga što nije? To što ga neki umjetnik takvim naziva? Što je izloženo u muzeju ili galeriji? Nijedan od ovih odgovora nije nimalo uvjerljiv.« (Goodman, 2008: 66)

3.

Društveno-politički i ekonomski odnosi druge polovice osamnaestog stoljeća, nastali kao posljedica Francuske revolucije, ali i širenja obrazovanja na srednju građansku klasu, iznjedrili su među ostalim pojavu jeftinijeg tiska, ali i pojavu potencijalne publike u srednjem građanskom sloju i ženskoj čitateljskoj populaciji. Navedeno je dovelo do pojave većeg broja žanrovskih, shematiziranih književnih djela (kakvi su gotički i horor-romani, kriminalistički i detektivski, ljubavni romani). Tim je oblicima pripisan kriterij manje vrijednosti ponajprije zbog nedostatka originalnosti – što je kao vrijednost usvojena u romantizmu. Međutim, kao što primjećuje Moren (1967.), »pogrdno« mišljenje što prevladava spram popularne umjetnosti zbog mehaničkog beskrajnog ponavljanja gotovih obrazaca, zapravo previđa njezinu dinamičnost budući da iz razmatranja isključuje neprijeporne promjene i inovacije u njezinim oblicima.¹¹

Kolebanja i neizvjesnosti nastale zbog višeznačnosti i polimorfnosti pojmova u književnoj znanosti kontinuirana su pojava što uključuje i pojmove popularne ili trivijalne ili zabavne ili masovne ili žanrovske ili niske ili petparačke književnosti. Rasprava o razlikovanju i izdvajanju pa i davanju prednosti jednom od pojmova kojim bi se obilježila književnost različita od umjetničke (visokovrijedne ili lijepe) već je nekoliko desetljeća sastavni dio književnoteorijskih promišljanja u hrvatskim znanstvenim okvirima, ali i šire. Najčešće je u fokusu pojam »trivijalnog«, što je u domaći pojmovnik ušao preko njemačke književne znanosti (*Trivialliteratur* je prvi puta upotrijebio Joseph Görres 1807. godine da bi u širi optjecaj u današnjem značenju ušao preko disertacije *Der Trivialroman des 18.*

¹¹ »Stoga je neophodno posmatrati ekonomsku problematiku žanrova u svetlu dinamičnog shvatanja masovne kulture, rastrzane unutrašnjom protivrečnošću između standardizacije koja omogućava ponavljanje i serijsku proizvodnju, i inovacija koje omogućavaju sistemu da se obnavlja a obrascima da se menjaju i postaju raznovrsni.« (Moren, 1979: 68)

Jahrhunderts und der romantische Roman Marianne Thalmanns iz 1923.). Pioniri domaće rasprave na temu trivijalne književnosti jesu Zdenko Škreb i Viktor Žmegač, Fran Petre i Milivoj Solar kao sudionici u raspravi *Takozvana zabavna književnost* iz prosinca 1963. godine u organizaciji Sekcije za teoriju književnosti Hrvatskog filološkog društva, a koja je objavljena u časopisu *Umjetnost riječi*. Kao što sažima Dukić: »u zabavnoj književnosti oni su vidjeli isključivo shematizam, jezično siromaštvo i glad za uzbudljivim sadržajem. Njihov je konačan zaključak bio: književna se znanost i dalje treba baviti prije svega estetski kanoniziranim djelima« (2009: 147). Dukić također primjećuje da će temu trivijalne književnosti domaći književni teoretičari relativno često problematizirati i u sljedećim desetljećima.

U danas već klasičnom članku *Trivijalna književnost*, Škreb zagovara klasifikaciju ili grupiranje književnih djela na osnovi određenih kriterija radi bolje preglednosti u smislu književne genologije, periodizacije književnosti te, kao daljnju podjelu, na trivijalnu književnost. Upozoravajući na porijeklo u njemačkoj književnoj znanosti, označava trivijalnu književnost kao »kompleks književnih djela kojima se pridaje izričit negativni predznak« (Škreb, 1987: 12), za što je presudan produkcijski i recepcijski poticaj kao posljedica industrijalizacije, posebno tiskarstva, i rasta tržišta. O trivijalnoj književnosti govori se kao o posljedici komercijalizacije i shematizacije književne produkcije u smislu da je književno djelo postalo roba na tržištu. Trivijalnu književnost Škreb razlikuje od skupine književnih djela s pozitivnim predznakom, a koje određuje pojmom umjetničke književnosti, međutim pri razvrstavanju književnih djela na ona s pozitivnim i ona s negativnim predznakom suočava se s problemom znanstvene objektivnosti što znači da se pitanje opravdanosti pojma trivijalne književnosti postavilo vrlo brzo nakon što je sam pojam u diskurs uopće uveden. Škreb drži da se trivijalna književnost može definirati sa znanstvenom objektivnošću kao oznaka za ekstremno shematizirane pripovjedačke ili dramske književne vrste što smjeraju komercijalizaciji, međutim istodobno tu znanstvenu

objektivnost uskraćuje pojmovima zabavne i pučke književnosti budući da te pojmove određuje prema recipijentu.

Pristup zabavnoj ili trivijalnoj književnosti nepresušan je i kontinuiran predmet interesa književnog teoretičara Milivoja Solara, koji se tim pitanjem u nekom obliku bavio gotovo u svim knjigama.¹² Početkom sedamdesetih određenje pojma provodi na temelju književne funkcije te se kroz esej *Zabavna i dosadna književnost* odlučuje za pojam »zabavne«, a utemeljenje vlastitog izbora nalazi u svakodnevnoj upotrebi pojma. »Zabavno« i »dosadno« ne određuje kao dvije različite književne kategorije, nego kao dva pojavna aspekta književnosti – čitanje kao rad (u što ulazi korpus »dosadne« književnosti i kojem su pripojeni kritičari, povjesničari, nastavnici) i čitanje kao zabava. Osamdesetih godina, uz pojam zabavne, rabi i pojam trivijalne književnosti da bi označio ona djela zabavne književnosti potpuno lišena umjetničke vrijednosti, napominjući ipak kako je tu distinkciju teško uspostaviti. Devedesetih godina Solar daje prednost pojmu »trivijalne književnosti«, oslanjajući se pritom na prinose Zdenka Škreba i Viktora Žmegača, ujedno uočavajući prednosti njegova korištenja spram drugih sličnih (zabavna književnost, popularna književnost, šund, kič, sublitteratura) pojmova što anticipiraju određene smjerove u interpretaciji. Drukčije rečeno, pojam zabavne – na koji se i sam ranije oslanjao – vidi kao pojam što u prvi plan ističe dimenziju zabave i ne uzima u obzir ostale književne aspekte, a kategoriju trivijalnosti motri kao obuhvatnu, kategoriju što se ne tiče isključivo (trivijalnih) književnih djela, nego i (trivijalnih) pisaca i (trivijalnih) čitatelja. Sve te kategorije, prema Solaru, podrazumijevaju »žanrovsku svijest« i impliciraju prešutno prihvaćanje konvencija. Kao pojam oprečan trivijalnoj uzima pojam »visoke« književnosti, čije se prepoznavanje oslanja na tradiciju. Visoka je književnost tako dijakronijska,

¹² Vidi posebno *Pitanja poetike* (1971.), *Teorija književnosti* (1974.), *Suvremena svjetska književnost* (1982.), *Laka i teška književnost. Predavanja o postmodernizmu i trivijalnoj književnosti* (1995.), *Književni leksikon* (2011.).

a trivijalna sinkronijska, razumijeva se s obzirom na suvremenost, a ne na povijest. Naime, (1) recipijent visoke književnosti oslanja se na kodove povijesti umjetnosti i kulture, dok se recipijent trivijalne književnosti oslanja na svakodnevicu; (2) vrijednost čitanja trivijalne književnosti nalazi se u aktualnom trenutku, a ne u ulančavanju, usložnjavanju i reinterpretacijama kao što je to slučaj kod visoke. Sličnom je argumentacijom Solar obradio i natuknicu *Trivijalna književnost* (2011: 482-483) kao književnost što je prilagođena ukusu širokim slojevima publike, a na štetu njezine umjetničke vrijednosti. Književnost različitu od umjetničke Solar određuje prije svega kroz čitateljsku vizuru, na recepcijskoj razini, kao intelektualno nezahtjevno razbijanje dosadne svakodnevice, a u njegovom se diskursu dogodila i smjena pojmova: s vremenom je napustio pojam zabavne književnosti u korist trivijalne s tim što je pri toj promjeni u obzor njegova interesa ušlo i pitanje prirode i položaja književnosti.¹³

Tezu da se razlikovanje trivijalne i umjetničke književnosti ne tiče toliko razlika u kategoriji koliko razlika u načinu djelovanja uvodi i Vladimir Biti (1987.). Upozorava da pritom nije riječ o razlici u književnom tekstu nego razlici u komunikacijskom kontekstu, pozivajući se na Hokrheimerovu i Adornovu analizu gdje zanimljivom drži činjenicu da »kulturna industrija kroji djelatnost svojih proizvođača po isključivo racionalnoj, a djelatnost svojih potrošača po isključivo emocionalnoj mjeri.« (Biti, 1987: 31).¹⁴ Razlažući značenje kategorije »ozbiljnosti«, zaključuje da je kategorija ozbiljnosti nešto što se s obzirom na povijesni i društveni kontekst uvijek iznova stječe.

¹³ Usp. Nikolić (2012.).

¹⁴ Međutim, dalje upozorava da Adorno u »estetičkoj teoriji« iz umjetničkih izuzima proizvode što nastaju kao narudžba za masovne potrebe. »Prirodnost proizvoda masovne kulture što ih je zgotovila ljudska ruka po pomno ispitanim tehničkim obrascima potura sladunjavu sliku pomirenja čovjeka i prirode koje se ozbiljna umjetnost gnuša.« (Biti, 1987: 34)

Pregled pristupa trivijalnoj ili masovnoj književnosti u hrvatskoj književnoj znanosti nužno uključuje rad Pavla Pavličića, posebno terminološki karakter njegova rada sa zadaćom ispitivanja sadržaja naziva pučke, trivijalne, masovne i usmene književnosti u odnosu na visoku književnost, s osloncem na uloži i položaju pisca, teksta i čitatelja.¹⁵ Nužnost pristupa i kroz sinkronijsku i kroz dijakronijsku razinu Pavličić (1987.) nalazi u tome što pučka, trivijalna i masovna književnost ne supostojе uvijek u jednakoj mjeri u istoj društvenoj sredini. U izlaganju teme prvo razlikuje pučku od narodne ili usmene književnosti u smislu medija prenošenja čime su uvjetovani i elementi obima, stilskih postupaka i drugi. Zajedničko pučkoj i narodnoj/usmenoj je pak status autora: autor je nepoznat, tekst je svojina zajednice pa su tako česte prerade, prijevodi, prijenosi u smislu prilagodbe, kraćenja odnosno adaptacije lokalnim obilježjima. Osim po statusu autora, pučka je književnost specifična u odnosu prema zbilji i namjeri što se može odrediti poučnom, te po statusu žanrova čije granice krši.¹⁶ Drugo razlikovanje tiče se razlikovanja pučke i trivijalne književnosti što počiva na statusu autora i posljedično, literarnosti. Prema Pavličiću, pučka književnost ističe vezu sa zbiljom i praktičnu korisnost, dok je trivijalna usmjerena na čitateljev užitak, odnosno, nesvrhovita je. Tako gledano, trivijalna književnost ima sve što ima i visoka, ali u pojednostavljenom obliku, književno-povijesno zakašnjelo i žanrovski specificirano (krimić, ljubić, SF i drugo); obje barataju istim sredstvima i sličnim vrijednostima, a

¹⁵ »Polazim od pretpostavke da fenomeni koji se pokrivaju pobrojanim nazivima nisu međusobno identični premda imaju dodirnih točaka; vjerujem da različiti nazivi nisu nastali kao posljedica terminološke zbrke (premda i nje često ima), nego da su [...] izraz različitosti u samoj stvari.« (Pavličić, 1987: 73)

¹⁶ »[T]retirajući iste sadržaje u raznim vrstama i prenoseći stilove iz jedne u drugu, i zato što njezin glavni cilj nije literarnost, nego djelovanje u zbilji i utjecaj na čitatelja. Ona se zato svojim žanrovima (pričama, molitvama, poučnim anegdotama i sličnim) lako prilagođava tome čitatelju, pa kada se promijeni socijalna situacija, promijeni se i pučka književnost.« (Pavličić 1987: 76)

njihov status ovisi o recepciji: »hoće li nešto spadati u visoku ili u trivijalnu literaturu, ovisit će prije svega o ukusu trenutka kad se čita, dakle prije svega o čitaocu« (Pavličić, 1987: 77). Masovnu književnost od trivijalne, prema Pavličiću, razlikuju vrijednosni elementi – masovno može biti samo nešto temeljeno na općekulturnim vrijednostima. S obzirom na trenutak odnosno sinkronijsku razinu, pučka, trivijalna i masovna književnost ponekad koegzistiraju, no češće jedan tip obilježava određeno razdoblje. Ipak, one su uvijek svojevrsna opozicija spram visoke književnosti. Pavličićev je zaključak da među pojmovima pučko, masovno i trivijalno postoje granice i u optjecaju je potrebno zadržati sve pojmove ponajprije stoga da bi se o njima moglo razmišljati i govoriti s različitih aspekata. Pučki za štivo u kalendarima i sličnim publikacijama, stihove na kuhinjskim krpama i nadgrobnim spomenicima, deseterce što opjevavaju sportske pobjede – sve što je »fiksiran tekst, a predstavlja se kao informacija ili ima kakvu praktičnu svrhu« (Pavličić 1987: 82). Trivijalnu određuju tiskani medij, masovna proizvodnja i prodaja, jasna žanrovska pripadnost, poznat autor, ima tendenciju prerasti u »pravu« književnost, dok bi se masovnom, prema Pavličiću, trebale zvati isključivo romansirane biografije primjerice poznatih pjevača i nogometaša. Mada pridjev masovne može poslužiti kao dodatna oznaka za svu književnost jer sve može zadovoljiti pretpostavku masovnosti svoje publike, masovna po odjeku, u recepcijskom shvaćanju, Pavličić ne preporuča takvu upotrebu.¹⁷

Ukratko, korpus se promatra kao onaj čiji su autori orijentirani na shematizirane tekstove upućene najširem krugu čitatelja, masovne u nakladi

¹⁷ Pitanje jesu li pučka i popularna književnost jedno ili dvoje Pavličić otvara i pomoću lirskog teksta »Ajde, Kato, ajde, zlato.« (2017) »[U] pučkoj književnosti tekst [je] podložan promjenama te nema utvrđeno autorstvo. Obrnuto je u popularnoj književnosti gdje vrijede autorska prava. Također se razlikuju po namjeni: pučka književnost namijenjena je puku, a popularna književnost svima. [...] odgovor na pitanje jesu li pučka i popularna književnost jedno ili dvoje, mora glasiti: dvoje, ali jedno za drugim.« (Pavličić 2017: 5)

i distribuciji. U vrijednosnom smislu bitno udaljena od umjetničke ili visoke književnosti najčešće se određuje pojmovima šunda, kiča, i negativno vrednuje. Uglavnom se inzistira na zasebnim značenjskim poljima što ih pojedini pojam pokriva, dakle, pojmovi trivijalne ili zabavne ili niske ili lake ili masovne ne bi se smjeli koristiti kao sinonimi, međutim uglavnom nema suglasja u pristupima autora, na primjer, dok jedni drže da zabavna nije dovoljno precizan pojam za znanstvenu analizu, drugi upravo taj pojam zagovaraju kao analitički i interpretacijski pogodan.

4.

Bagatelizirajući stav akademske zajednice prema shematiziranim književnim oblicima postupno biva napušten, štoviše, u suvremenosti se upravo potencira dijalog između popularne i visoke kulture i književnosti,¹⁸ a sadržaji toga tipa nerijetko ulaze u sveučilišne programe ponajprije kroz kulturalne studije. Paralelno dolazi i do smjene pojmova: danas se sve manje govori o trivijalnoj ili zabavnoj, a sve više o popularnoj književnosti.¹⁹ Aktualna ovjera pojma »popularna književnost« jest prilog Deana Dude što se nalazi u *Hrvatskoj književnoj enciklopediji* i započinje definicijom popularne književnosti koja se određuje kao »korpus općedostupnih, žanrovski različitih i čitateljski manje zahtjevnih tekstova; književno polje oblikovano mehanizmima kulturne industrije, tipično za razdoblje industrijskog i postindustrijskog kapitalizma« (2011: 419). Popularno uopće označava nešto razumljivo svim slojevima, omiljeno, pristupačno, dostupno, općepoznato, rasprostranjeno, doslovno, jednostavno. Popularnu književnost karakterizira brzina proizvodnje i konzumacije. Popularnu književnost čini dakle korpus djela što su recepcijski pristupačna najširem sloju publike u smislu zahtjevnosti i truda uloženog pri njihovu čitanju, ali i

¹⁸ O tome sam više pisala u Peternai Andrić, 2011.

¹⁹ Usp. Kravar, 2010., Kolanović, 2011., Grdešić, 2013.

financijskoj dostupnosti kao jeftinih džepnih izdanja, a koja žanrovski mogu biti vrlo različita – ljubavni romani, kriminalistički, povijesni, pustolovni, vampirski, ratni, tinejdžerski, pornografski, *chick lit*, *fantasy*, odnosno hibridni oblici. Već je u »ključnim riječima« Raymond Williams (1983.) predložio definiciju i pojma popularno i pojma književnost, uključujući i njihove prethodne upotrebe i suvremena shvaćanja što upozoravaju na nestabilno značenje pojma književnosti, kao i na mijene u književnom kanonu u koji od dvadesetog stoljeća ulazi pisanje žena, manjina, na razne načine izmještenih iz većine, književnost za djecu. Popularno se prema Williamsu (1983: 236-238) etabliralo kao pravni i politički pojam (od lat. *popularis*) u značenju onoga što pripada ljudima, ujedno upućujući na nešto »nisko« ili »bazično« na ljestvici hijerarhijskih vrijednosti. Suvremeno značenje tiče se popularnog kao »široko prihvaćenog« ili »naširoko favoriziranog«, nečega stvorenog s ciljem da se pridobije naklonost, međutim, u aktualnoj se upotrebi zadržalo i značenje »manje vrijednog«, »pojednostavljenja«, »simplifikacije«, dakle, nečega s predznakom »inferiornosti«. Tezu da se logika i praksa popularne književnosti s jedne strane mogu utvrditi kroz njezinu usmjerenost na industriju i komercijalizaciju,²⁰ odnosno da je u polju popularne književnosti »jezik umjetnosti [...] podređen jeziku industrije« (Gelder, 2004: 15), a s druge strane na zabavu što ju nudi,²¹ zagovara

²⁰ »Njezina logika i praksa [...] su prvenstveno industrijalizirane i komercijalne; što je usko povezano s kategorijom zabave (to je točno čak i za najviše 'umna' djela znanstvene fantastike); uglavnom funkcionira izvan službenih, obrazovnih institucija (iako može biti temeljito istražena i stoga informativna); bliža je naravi 'zanata' nego diskurzu i praksi svijeta umjetnosti; što u većoj ili manjoj mjeri razvija skup formalnih značajki (zaplet, konvencije, jednostavnost, događaj, pretjerivanje, tempo itd.), koje propisuju njezinu identifikaciju i strukturu proizvodne vrste, jednako kao i načine na koji se prodaje, obrađuje, ocjenjuje.« (Gelder, 2004: 158)

²¹ Za razliku od visoke književnosti koja predmnijeva čitateljsku kontemplativnost, popularna književnost čitatelju »nudi jedino ne(re)produktivno užice« (Gelder, 1994: 118). Nadalje, Gelder napominje da se unutar žanra popularne

jedan od istaknutijih znanstvenika što se bavi popularnom književnošću, Ken Gelder (2004., 2016.). Američka književna znanost o popularnoj književnosti (*popular fiction*) govori u kontekstu globalne (kulturne) industrije, pokrivajući tim pojmom neizmjereno, ali prepoznatljivo književno polje reprezentativnih autora, velikih tiraža i masovne prodaje.²² Gelder (2016.) kao možda ključnu kariku u diskursu popularne književnosti vidi autora što piše na način da bude pristupačan najširoj publici s tim što samo tekst treba biti visceralan, napisan iz utrobe, tako da čitatelji osjete priču te u tom smislu određuje zadaće autora popularne koji mora dobro poznavati žanr, u njemu uspostaviti utočište, pridržavati ga se, ali i ulagati u njega i učiniti ga sebi prepoznatljivim te biti dosljedan i u pravilnim vremenskim razmacima objaviti više sličnih naslova. Umjetnička književnost rijetko se promatra u smislu industrijske ili korporativne proizvodnje. Riječju, bitnih semantičkih razlika među pojmovima trivijalna, masovna, zabavna ili popularna nema, s obzirom na to da se svi navedeni pojmovi tiču namjene i recepcije književnosti i ovisni su o diskursu. Pojam popularne književnosti kao i ostalih srodnih pojmova tijekom 20. stoljeća javio se kao predmet mnogih rasprava u smislu njezina singularna određenja, ali i kao uključivanja pojedinih elemenata u elitističku književnost. Pojmove ipak treba motriti u kontekstu drugih – kulturnih – pojava, prije svega postmodernizma i popularne kulture s obzirom na to da se, unatoč različitim viđenjima političkih posljedica postmodernizma u popularnoj kulturi, gotovo svi ozbiljni kritičari slažu u tome da je popularna kultura fenomen što prožima i briše granice između ranije odijeljene visoke umjetnosti i popularne kulture. Budući da polja koegzistiraju, čak se međusobno prožimaju, više ne bi trebali važiti ni vrijednosni kriteriji kojima je pojam trivijalne književnosti nužno opterećen.

književnosti mogu pojaviti bestseleri, ali da nisu svi bestseleri nužno dio popularne književnosti.

²² Usp. Gelder, 2016: 1.

LITERATURA

- Vladimir Biti. 1987. »Pogled na trivijalnu književnost danas«, u: *Trivijalna književnost*, prir. Svetlana Slapšak, Beograd: Radionica SIC.
- Vladimir Biti. 2000. *Pojmovnik suvremene književne i kulturne teorije*, Matica hrvatska, Zagreb.
- Antoine Compagnon. 2007. *Demon teorije*, AGM, Zagreb.
- Jonathan Culler. 2001. *Književna teorija: vrlo kratak uvod*, AGM, Zagreb.
- Dean Duda. 2011. »Popularna književnost«, u: *Hrvatska književna enciklopedija*. 3. Ma – R, Leksikografski zavod Miroslav Krleža, Zagreb, str. 419-421.
- Davor Dukić. 2009. »Kultura – zapostavljen pojam u počecima moderne hrvatske znanosti o književnosti«, *Umjetnost riječi*, 53, 3-4, str. 137-152.
- Terry Eagleton. 1987. *Književna teorija*, Sveučilišna naklada Liber, Zagreb.
- Ken Gelder. 2004. *Popular fiction. The logic and practices of a literary field*, Routledge, London and New York.
- Ken Gelder (ur.). 2016. *New Directions in Popular Fiction: Genre, Distribution, Reproduction*, Palgrave Macmillan, London.
- Gerard Genette. 2002. *Fikcija i diktacija*, Ceres, Zagreb.
- Maša Grdešić. 2013. *Cosmopolitika. Kulturalni studiji, feminizam i ženski časopisi*, Disput, Zagreb.
- Linda Hutcheon. 2002. *The Politics of Postmodernism*, Routledge, London and New York.
- Maša Kolanović. 2011. *Udarnik! Buntovnik? Potrošač... Popularna kultura i hrvatski roman od socijalizma do tranzicije*, Naklada Ljevak, Zagreb.
- Zoran Kravar. 2010. *Kad je svijet bio mlad. Visoka fantastika i doktrinarni anti-modernizam*, Mentor, Zagreb.
- Edgar Moren. 1967. *Duh vremena*, Kultura, Beograd.
- Krešimir Nemec. 2003. *Povijest hrvatskog romana. Od 1945. do 2000*. Školska knjiga, Zagreb.
- Davor Nikolić. 2012. »Kako je Milivoj Solar prestao biti 'zabavan' i postao 'trivijalan' (Književnoteorijski pomak M. Solara od termina zabavne prema terminu trivijalne književnosti)«, u: Marija Turk i Ines Srdoč-Konestra (ur.), *Peti hrvatski slavistički kongres. Zbornik radova s Međunarodnoga znanstvenoga skupa održanoga u Rijeci od 7. do 10. rujna 2010. Knjiga 2*. Filozofski fakultet Rijeka, Rijeka, str. 653-660.

- Pavao Pavličić. 1987. »Pučka, trivijalna i masovna književnost« , u: *Trivijalna književnost*, prir. Svetlana Slapšak, Radionica SIC, Beograd.
- Pavao Pavličić. 2017. »Pučka i popularna književnost: jedno ili dvoje?«, u: *Dani Hvarškoga kazališta. Pučko i popularno*. HAZU – Književni krug Split, Zagreb – Split, str. 5-17.
- Kristina Peternai Andrić. 2011. »Parodija vampirske pripovijesti kao kritika popularne kulture«, *Književna smotra*, 161/162 (3/4), str. 145-153.
- Milivoj Solar. 1971. *Pitanja poetike*, Školska knjiga, Zagreb.
- Milivoj Solar. 1997. *Suvremena svjetska književnost*, Školska knjiga, Zagreb.
- Milivoj Solar. 1997. *Teorija književnosti* (XVIII. izdanje), Školska knjiga, Zagreb.
- Milivoj Solar. 2005. *Laka i teška književnost: predavanja o postmodernizmu i trivijalnoj književnosti*, Matica hrvatska, Zagreb.
- Milivoj Solar. 2011. *Književni leksikon. Pisci, djela, pojmovi*. Matica hrvatska, Zagreb.
- Zdenko Škreb. 1981. *Književnost i povijesni svijet*. Školska knjiga, Zagreb.
- Zdenko Škreb. 1987. »Trivijalna književnost«, u: *Trivijalna književnost*, prir. Svetlana Slapšak, Radionica SIC, Beograd.
- Raymond Williams, 1983. *Keywords. A vocabulary of culture and society*, Oxford University Press, Oxford.
- Viktor Žmegač, 1963. »Takozvana zabavna književnost«, *Umjetnost riječi*, 7, str. 335-338.

SKETCH FOR THE CONCEPT OF POPULAR LITERATURE

A b s t r a c t

The focus of the present article is the concept of popular literature in the epistemological sense of language construction within literary science, i.e. explanation and possible distinction of the concept of popular literature from the alternative accepted concepts (by the Croatian literary science) of trivial or entertaining, low, mass or cheap literature. We shall try to sketch the scope of the concept and the conditions of its use in the contemporary context.

Key words: popular literature; entertaining literature